

Title	Fourbis (La règle du jeu, II) de Michel Leiris : une pratique de la communication esthétique
Author(s)	Sachiko, Natsume
Citation	大阪外国語大学論集. 23 p.111-p.122
Issue Date	2000-09-29
oaire:version	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/79834
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

Fourbis (La règle du jeu, II) de Michel Leiris
— une pratique de la communication esthétique —

Sachiko Natsume

ミシェル・レリス著『Fourbis』（『ゲームの規則』第二巻）
— 芸術創造によるコミュニケーションの実践として

夏 目 幸 子

レリスは1930年代後半における「聖なるもの」に関する考察を通じて「芸術創造によるコミュニケーション」の理論に到達し、自伝四部作『ゲームの規則』においてそれを実践した。本論はその第二巻『Fourbis』を取り上げ、「芸術創造によるコミュニケーション」の実践として捉えられた場合の内容と形式の関係を明らかにすることを目的とする。自分自身について主観的に語ることで客観性に到達するとレリスは考えるが、その自伝的内容に芸術作品としてのいかなる形式を与えるかが問題であり、この形式的側面抜きでは主観から客観への移行は不可能であると述べている。『Fourbis』は三つの章から成り、テーマ別に構成されているため、三つの異なったテーマそれぞれに対応した語りの形式を分析し、内容と形式の緊密な関係を明らかにする。

Introduction

Par rapport aux trois autres volumes de *La règle du jeu*, *Fourbis* se caractérise par son organisation par thèmes, les trois chapitres portant sur autant de sujets bien distincts : «Mors» sur son appréhension de la mort, «Les tablettes sportives» sur son manque de dispositions pour les sports et les actes héroïques et, enfin, «Vois! Déjà l'ange...» sur sa relation avec la prostituée Khadidja à Béni-Ounif pendant la drôle de guerre.

«A ce premier dégrossissement d'un premier stock de matériaux succédera un second volume, plus difficile et plus ambitieux», ainsi Leiris annonce-t-il ses visées concernant *Fourbis* dans le prière d'insérer de *Biffures*. En effet, tandis que dans *Biffures* Leiris interroge le stock des souvenirs en prenant pour fil d'Ariane les faits de langage, afin d'en dégager quelques vérités qui restent diffuses pour lui-même, il tente dans *Fourbis* de faire ressortir trois thèmes précis, ses vérités qu'il saisit dans le fond et dont il veut rendre la complexité à l'aide d'expériences diverses.

Les éléments choisis, se pose ensuite la question d'ordre narratif : comme il le

souligne dans «De la littérature considérée comme une tauromachie», ces éléments doivent être agencés et relatés de telle façon que l'ensemble prenne une «forme capable d'être fascinante pour autrui» (AH 21 ⁽¹⁾). C'est «ce côté *formel*, faute de quoi le passage du subjectif à l'objectif ne se produit pas» (JO 342), qui fera l'objet principal de notre analyse dont le but consiste à mettre en relief chacun des procédés narratifs propres aux trois chapitres.

1. 《Mors》

La mort est de loin le thème le plus constant ou plutôt la plus ancienne obsession chez Leiris, selon ce qui ressort de notre analyse de son égocentrisme. Dans ce chapitre consacré à l'idée de la mort, on retrouve naturellement plusieurs de ses traits de caractère dus à sa vision de la mort — mort «liée à la dualité des sexes» (JO 69), refus de la procréation, entre autres — sur lesquels il ne s'agit pas de revenir, notre objectif étant d'analyser comment Leiris fait partager une de ses «vérités», en l'occurrence ce qu'est pour lui la mort. Expert en la matière, Leiris choisit ici, plutôt que de parler de la mort en tant qu'idée abstraite, de la dépeindre sous plusieurs angles comme elle se présente à son esprit pour que le lecteur puisse la concevoir à son tour, et ce afin d'avoir un semblant de prise sur elle :

«Tant que la mort ne s'empare pas de moi, elle est en somme une idée qu'il ne faut pas écarter mais bien plutôt apprivoiser. Tel est le sens peut-être de cet appel que je fais à quelques pauvres expériences, menus fragments où quelque chose qui lui ressemblait avait l'air de passer et dont je pouvais croire qu'à l'examen ils me livreraient quelques traits grâce auxquels son visage me deviendrait un peu moins impitoyablement étranger.» (FO 72)

Pour commencer ce travail d'apprivoisement, il remonte dans sa vie passée afin d'y retrouver «[sa] prise de conscience de la mort» (FO 22) mais trouve, à la place, «un manque absolu» (FO 22) ou «un défaut originel» (FO 22): d'emblée, la mort est placée sous le signe de l'impossibilité, due aux «lacunes positives de [ses] souvenirs» (FO 20). L'enquête de l'origine ainsi bloquée, il essaie ensuite de «[se] représenter ce que c'est que la mort» (FO 23) :

«Il est toutefois certain que, pour ce qui me touche personnellement, quand j'essaie de me représenter ce que c'est que la mort, bien plutôt qu'à celle-ci vue comme limite en tranchant de rasoir séparant un état de l'absence d'état, c'est à une sorte d'autre mode d'existence que je songe [...]. Aussi, ce que j'ai pu glaner de faits quand je cherchais encore [...] comment a pu s'effectuer ce que j'appelais ma «prise de conscience de la mort» se réduit-il surtout à des situations dans lesquelles il semble que j'aie ressenti, non pas l'impression de glissement dans le néant que donne par exemple un malaise tel que l'évanouissement mais celle ou bien de me trouver à la lisière de

l'autre monde, d'en recevoir un message, voire même d'y être entré sans m'y être dissous, ou bien d'embrasser du regard la marche de la vie et de la mort selon une optique d'outre-tombe.》 (FO 23)

C'est alors qu'il introduit l'épisode d'«un bruit grêle» (FO 23) entendu un soir à Viroflay quand il avait quatre ou cinq ans. Placé ainsi en tête et longuement développé, ce souvenir originel mérite d'être privilégié par rapport aux autres expériences. En effet, à la différence de ces dernières dont chacune est destinée à illustrer, grâce à son contenu nettement limité, un aspect précis de la mort, ce souvenir a tout juste un cadre vague — décor champêtre et ambiance crépusculaire — mais son contenu est pour ainsi dire évacué : ce bruit d'origine indéterminée — insecte ou voiture? — est si ténu qu'à force d'être interrogé il perd toute sa réalité. Un souvenir vide, partant négatif, censé figurer la mort plutôt qu'illustrer ses aspects.

Ce souvenir dont le synopsis est conté en une demi-page fait l'objet de commentaires qui s'étendent sur sept pages (FO 24-31), conformément à la règle selon laquelle plus un souvenir est vide, plus on peut parler autour. C'est à travers ces commentaires que Leiris fait comprendre au lecteur la vraie valeur de ce souvenir originel, en la cernant peu à peu jusqu'à son dévoilement final et en insérant des mots et phrases-clés souvent en italique qui renvoient en vérité — le lecteur ne s'en apercevra qu'après le dévoilement — à la mort plutôt qu'au bruit : pour ne pas inquiéter l'enfant, ce bruit «devait seulement être *expliqué*» (FO 24) puisque la mort inquiète en ce qu'elle est essentiellement inexplicable. De même, ce qu'on lui a dit de mensonger était destiné à «[lui] *cacher* quelque chose qu'[il aurait] pu, à bon droit, redouter» (FO 24) : plutôt que l'origine du bruit, c'est la mort qu'il y aurait lieu de redouter puisque «le monde, plein de chausse-trapes, n'est qu'une vaste prison ou salle de chirurgie» (AH 105) où on lui *cache* ce qui l'attend au bout. Le seul caractère sûr de ce bruit indéterminé est qu'il «disait une seule chose et que cette unique chose qu'il disait c'est qu'il était *unique*» (FO 27), ce qui non seulement souligne son unicité mais dispense de lui donner un quelconque attribut, de même que la mort — terme *unique* de la vie — refuse toute tentative d'analyse ou de comparaison.

Si ce bruit dérange, ce n'est pas tant à cause de qualités définissables dont il est dépourvu qu'à cause de l'existence — révélée par lui — d'une chose inconnue qui, «[i]ndifférente à tout, totalement extérieure à nous» (FO 31), «persiste à mener sa vie, toute seule et toute fermée sur elle-même» (FO 28) : invisible et à peine audible, ce «*solitaire d'un monde étrange (ou isolé insolite) en nocturne intrusion*» (FO 28) n'a qu'une seule raison d'être, celle de montrer que «quelque chose peut être vivant *sans* nous» (FO 31). Or, l'aspect le plus inacceptable de la mort pour Leiris est que sa mort n'est pas la «fin du monde» (FO 31) contrairement à ce que sa perception égocentrique l'incite à croire : sa mort qui pour lui est absolue ne l'est

pas pour les autres, elle est rendue relative par leur existence que, précisément, ce bruit symbolise on ne peut plus efficacement :

«Quelque chose qui, de ce fait, ne peut être entendu de nous que comme un bruit de glas : sans commune mesure avec notre propre vie (puisque cette chose, que nous la disions insecte ou voiture à cheval, demeure au fond impénétrable étant donné l'ignorance où nous sommes de ce à quoi elle est occupée), indépendante de nous comme elle est indépendante du reste [...] n'exprime-t-elle pas de manière tangible une permanence imperturbable qui est celle même du cours des choses, soit l'un des aspects de la mort les moins aisés à considérer sans trembler, à savoir que notre fin a toutes chances de n'être pas fin du monde mais seulement fin se limitant — injustement, semblera-t-il — à nous?» (FO 31)

C'est ce sentiment d'injustice que l'idée de la mort évoque infailliblement pour lui que Leiris tente de faire ressortir de façon tangible à partir d'un souvenir vide, en le transformant par ses commentaires en l'image même de la mort. Pour compléter cette mise en scène de la mort, il ne manque pas par la suite d'ajouter une expérience qui fait pendant à ce souvenir originel, celle de la matinée Max Jacob (FO 40-44) : puisque l'existence d'autrui rappelle à Leiris la nature limitée de sa mort — partant, de son être —, il suffit que cette existence soit anéantie, ne serait-ce que momentanément, pour qu'il imagine son être illimité et affranchi du joug spatio-temporel. Entre ces deux expériences, en effet, il s'opère une sorte d'inversion des rôles qui lui donne l'impression de «deven[ir] ce solitaire lui-même qui demeure en lumière quand tous les autres se sont effacés» (FO 39) :

«Par ce monde où j'étais aveugle, aucunement *voyant*, je me savais tout entier *vu*, — seul en lumière, seul perceptible et (contradictoirement) délivré de l'intrusion des regards puisque, de tous ces yeux qui devaient être fixés sur moi, moi je ne voyais rien. Prêterai-je à rire si je dis que durant ces quelques minutes, parlant pour un poète disparu et sentant un peu du rayonnement de sa gloire m'investir (alors que je me tenais debout sur cette scène, comme sur un piédestal une statue montrée à tous mais refermée sur elle-même par son absence de regard), je crus presque avoir franchi le pas et [...] n'avoir plus à redouter les atteintes de la mort?» (FO 42,43)

Cette sensation de plénitude due à la solitude imaginaire et absolue est disposée à faire un parfait contraste avec celle de finitude que provoque le bruit grêle, signe du «cours des choses» (FO 31) indifférent et implacable. Ainsi Leiris tente-t-il de rendre concrètement ce que l'idée de la mort a pour lui de plus inacceptable, de telle sorte que le lecteur, au lieu de le comprendre abstraitement, le vit à son tour. Il n'en est pas pour autant libéré de sa hantise de la mort, mais du moins il parvient, comme les Hollandais du XVII^e siècle ont réussi à «gagner sur la mer des territoires habitables» (FO 26), à gagner sur la mort menaçante un terrain poétiquement

viabilisé, ainsi qu'il se complaît à comparer la création artistique aux travaux de comblement.

2. 《Les tablettes sportives》

Le thème principal de ce chapitre est la fraternité mais il n'est introduit qu'à la page 137, donc aux deux-tiers du chapitre, au sujet de la Première Guerre Mondiale qui, correspondant à la période de la puberté pour Leiris, marque son entrée dans l'âge adulte. Avant cela, les épisodes et réflexions concernent — chronologiquement — l'enfance et l'adolescence et — thématiquement — ont pour motif commun la lâcheté, sorte de "négatif" du thème principal : lâches sont ceux qui manquent des vertus morales que la fraternité exige. Si le thème de la lâcheté occupe une grande partie du chapitre, c'est parce qu'elle est un des traits les plus permanents de son caractère, trait dont Leiris décèle les premières manifestations dès l'enfance et qu'il poursuit épisode par épisode jusqu'à l'âge adulte.

Ainsi, Leiris commence ce chapitre avec l'épisode le plus lointain — la passion enfantine pour les courses de chevaux — comme pour montrer qu'il est capable de déceler des manifestations, même discrètes et détournées, de sa lâcheté dans les moindres faits. S'il énumère ensuite longuement les vertus morales — en un mot «l'esprit de sacrifice» (FO 85,86) — dont étaient parés aux yeux de l'enfant tous les sportifs mais notamment les jockeys, c'est qu'il reconnaît, dans cette première passion qui le portait à rêver de devenir jockey ⁽²⁾ une fâcheuse tendance relevant de sa lâcheté, tendance à «n'ambitionner que le rôle de *second*» (FO 89) : au fond, plus il chante les louanges des sportifs, plus accusée est la déficience de celui qui ne vise qu'à être le *second*, préférant laisser suffisamment de marge pour que certains «se disent à [son] propos : «S'il s'en donnait la peine...»» (FO 99).

Le terrain est ainsi préparé pour aborder l'épisode central de l'enfance se déroulant au gymnase du 5 rue Pierre-Guérin, décisif dans la mesure où il révèle sa lâcheté au grand jour. En effet, cet épisode lui donne l'occasion d'inventorier ses défauts — «mollesse» (FO 111), «mélange de pessimisme et de paresse» (FO 111), «défaitisme» (FO 112) et «faiblesse» (FO 113) — qu'il résume à la fin par l'idée de «lâcheté» (FO 113). S'il étale ainsi cette expérience déshonorante, c'est dans le but de discerner l'origine et la nature de cette lâcheté qu'il redécouvre tout au long de sa vie :

«[...] je sais fort bien que, me déroband ainsi, j'agissais avec la même pusillanimité que toutes les fois qu'il a pu m'arriver, ayant atteint l'âge adulte, d'éluder, par peur, l'accomplissement d'un devoir dont je ne méconnaissais ni la justesse ni la gravité ; et je sais bien aussi — d'où ce *regret lancinant* — que c'est avec de telles vétilles s'accumulant que j'ai pris l'habitude de ne jamais faire acte de volonté et me suis installé peu à peu dans cette lâcheté que je crois, jusqu'à

présent, avoir réussi tant bien que mal à masquer (tout en la criant sur les toits, comme pour avoir l'air de pécher par excès de scrupule) mais dont je ne puis pas être sûr qu'il ne viendra jamais, pour moi, des circonstances telles que — toutes hontes bues — je la laisserai éclater au grand jour.》 (FO 114)

Cette découverte l'a amené d'une part à «remplacer la vertu capitale qui [lui] manquait par des qualités accessoires» (FO 120) et d'autre part à chercher, faute de devenir ni jockey ni torero, à «se poser en surhomme par procuration» (FO 124). S'il déclare être en train de liquider l'amour des opéras de Verdi après celui de la corrida (FO 124), c'est parce qu'il y reconnaît une forme de lâcheté consistant à se donner l'illusion d'être un héros ⁽³⁾. Toutefois, parmi les diverses manifestations actuelles de sa lâcheté, celle qui le préoccupe le plus est la suivante :

«[...] quelqu'un pour qui la littérature n'est qu'une voie de garage (parce que les aventures qui se déroulent sur le papier n'ont pas de conséquences physiques) et dont les seules velléités d'action revêtent la forme d'un vague militantisme idéologique l'induisant à prendre de temps à autre un semblant de position sur les problèmes humanitaires de notre époque ; [...].» (FO 118)

On y retrouve en fait les reproches qu'il se faisait auparavant quant à ses activités littéraires et qui l'ont conduit à écrire en guise de défense «De la littérature considérée comme une tauromachie» : cet écrit n'a apparemment pas réussi à le libérer de son obsession, dont il attribue ici la cause à sa lâcheté.

Après avoir fait ainsi son mea-culpa à l'excès, il introduit enfin le thème de la fraternité au sujet de la Première Guerre Mondiale. Or, alors qu'adolescent, il «attend[ait] de la puberté comme d'une pierre philosophale[sa] transmutation» (FO 108), cette guerre qui a permis à son frère Pierre de «s'avér[er] un guerrier courageux» (FO 135) n'a provoqué aucun changement chez Michel le cadet : lycéen nonchalant, il fréquente des bars chics pour côtoyer les aviateurs-phares, en vérité avatars des jockeys d'autrefois. Manquant ainsi l'occasion d'une transmutation espérée, pas plus qu'il n'était sportif il ne sera un héros lors de la Seconde Guerre Mondiale.

Ces événements historiques qui l'ont convaincu de son incapacité à agir ⁽⁴⁾ lui ont du moins permis de faire l'expérience de la fraternité de façon concrète. Pour Leiris l'égoцентристе, «fraterniser» revient à unir son histoire personnelle à celle de l'humanité, d'où l'évocation des guerres ou du Congrès de la Paix auquel il a participé à Vienne en 1952 et qui fut probablement la cause directe de la rédaction de ce chapitre ⁽⁵⁾. Quel que soit le contexte politique dans lequel il envisage l'idée de fraternité, celle-ci est sous-tendue par son désir permanent d'«abolir les distances qui [le] séparent des autres» (FO 166), ainsi formule-t-il ce qui l'a poussé à errer en quête de contact avec les Dakarois le jour de la chute de Berlin.

Cette expérience lui ayant servi de leçon contre l'effusion facile au nom de la fraternité, Leiris conclut que la «fraternité véritable» (FO 175) consiste à s'engager dans la lutte contre toute oppression ⁽⁶⁾. La question est alors de savoir comment servir cette cause pour un individu comme Leiris qui se sait tout juste capable de «seconder efficacement» (FO 178). En faisant passer les causes humanitaires avant les préoccupations personnelles, il essaie de se faire une raison :

«[...] si j'arrive à contribuer tant soit peu à ce que l'humanité, rejetant ses vieilles tutelles au profit d'aménagements plus fraternels, atteigne une espèce de majorité, qu'est-ce que cela peut faire aux autres que mon destin — considéré en lui-même comme s'il était une œuvre d'art — ne soit pas un chef-d'œuvre?» (FO 178)

S'il avait été capable de s'en tenir à une telle attitude altruiste, il n'aurait tout simplement pas entrepris *La règle du jeu*. Bien plus que ces louables résolutions, ce qui attire notre attention et qui illustre à merveille le procédé narratif de Leiris, c'est le revirement *in extremis*, à peine marqué par ce qu'il appelle une «paille dans le système» :

«Tout serait joué et viderait en ce sens, n'était cette paille dans le système : résigné à un destin qui ne fournira la matière d'aucune légende dorée et convaincu désormais que, si cela reste sans conséquences pour autrui, ce que dicte l'esprit sportif ou le goût de la difficulté ne pèse pas plus dans la balance universelle que ce qu'on fait par pur amour de l'art, je tiens du moins à un destin qui rétrospectivement me rende *digne d'être aimé* ; or, en quelque domaine que ce soit, accorde-t-on la cote d'amour à celui qui tout simplement sait se montrer régulier? et, s'il importe avant tout de faire gagner son cheval et si travailler de manière utile vaut mieux que se consumer en regrets de l'as qu'on ne sera jamais, l'exemple des sports ne nous apprend-il pas que l'efficacité qui ne s'accompagne pas d'un beau style est rarement appréciée?» (FO 178,179)

Ce revirement, en quoi Leiris se montre irrémédiablement égocentriste, est pour ainsi dire la dernière touche qui altère d'un coup la tonalité du tableau : toutes les bonnes intentions déclarées jusque-là sont neutralisées au point de faire figure — ou presque — de vœu pieux. Quel que soit le motif, l'action n'en est une que lorsqu'elle a des «conséquences pour autrui» et si, en outre, Leiris tient à ce qu'elle le distingue suffisamment pour être aimé, il a tout intérêt à soigner son effet au lieu de sacrifier la forme au profit du fond, pour que son destin ne soit pas confondu dans la masse.

La vérité qu'il croit nécessaire d'exposer en tant qu'écrivain face aux événements historiques ne réside pas dans le militantisme humanitaire ou antiraciste mais se révèle dans ce changement de tonalité : son attachement à son destin — écrit autant que vécu puisqu'il doit être «considéré en lui-même comme s'il était une

œuvre d'art》(FO 178) — attachement qui le retient, au dernier moment, d'unir totalement son histoire à l'Histoire.

Toujours est-il que cette vérité tient difficilement en équilibre et se laisse déstabiliser dès que la politique entre en jeu : ainsi la visite à la Chine populaire sera pour Leiris une véritable épreuve, dont la première partie de *Fibrilles* rendra compte en détail.

3. 《Vois! Déjà l'ange...》

Comment raconter «une aventure très vulgaire» (FO 182) sans qu'elle ne tourne en histoire d'amour banale entre un sous-off et une prostituée, telle devait être la question que Leiris s'est posée pour aborder ce sujet. La solution qu'il a trouvée est d'en faire un mythe, à l'aide de procédés narratifs et de références culturelles, puisque pour lui elle prend figure d'«un mythe vécu» ⁽⁷⁾.

Ainsi la première ligne n'est autre que la formule traditionnelle qui annonce le conte ⁽⁸⁾, entendue de la bouche d'un conteur indou à la Martinique, formule qui, répétée régulièrement au début et à la fin du chapitre, encadre littéralement ce récit pour marquer son espace homogène de conte mais aussi comme s'il fallait l'isoler du reste de *La règle du jeu* pour accentuer son irréalité.

Après avoir présenté rapidement Khadidja (FO 181), Leiris invoque deux figures féminines, choisies pour leur couleur de peau, Rébecca et Aïda. C'est en cette héroïne tragique de l'opéra de Verdi, esclave mais en vérité princesse d'Ethiopie, qu'il va dépeindre Khadidja la prostituée et il commence le travail de rapprochement par la comparaison des décors : «L'ergastule pour les esclaves ; le *bousbir* pour les actuelles prostituées des villes militaires d'Afrique du Nord» (FO 183). Grâce à cette analogie des lieux, bien que son nom ne soit pas mentionné, la figure d'Aïda est dominante dans la scène suivante :

«[...] ; autant qu'une blessure assez profonde pour réclamer d'être soignée cette lésion insignifiante m'apitoya et c'est comme une princesse de tragédie expirant à la lueur incertaine des flambeaux que je pressai contre moi Khadidja ensanglantée dans la demi-lumière.» (FO 207)

On retrouve en effet cette princesse expirant dans le caveau à la toute fin du chapitre, laquelle Leiris fait ainsi coïncider avec le finale d'Aïda :

《 Vedi?... di morte l'angelo
 Radiante a noi si appressa...

chantent suavement Radamès et Aïda, presque joyeux quoique à demi morts d'asphyxie dans leur caveau funèbre ; comme si, au sein des ténèbres où l'amour les illumine, ces deux amants — tels que jusqu'à présent, toutefois, on n'en a guère rencontré hors les romans et opéras — imaginaient

sous l'aspect éclatant d'un unique archange cette brûlure qu'Aïda aura été, du moins, pour Radamès et Radamès pour Aïda.》 (FO 239)

La structure symétrique de la fin rappelle la citation de *Bérénice* («*invitus invitam*») en latin, à savoir «lui ne voulant pas, elle ne voulant pas», FO 211) et la justifie à cause de la réciprocité commune aux deux phrases, élevant ainsi Leiris et Khadidja à la hauteur des amants tragiques, soit unis dans la mort soit séparés malgré eux. Ajoutons que le texte ne manque pas de passages destinés à concourir à la mise en scène tragique de l'histoire, renvoyant au genre tragique à différents degrés, depuis les allusions détournées ⁽⁹⁾ jusqu'à l'emploi de termes théâtraux ⁽¹⁰⁾.

Ce travail de la mise en scène n'est que secondaire par rapport à celui de la sauvegarde des souvenirs que l'écrivain mène contre l'écoulement du temps : lorsqu'il écrit au sujet de sa première union avec Khadidja ⁽¹¹⁾ qu'il aimerait la «situer avec précision pour ensermer en de fermes limites la réalité qui s'y manifesta et la mieux protéger contre l'évanouissement» (FO 208) ⁽¹²⁾, il doit savoir que la réalité ne peut survivre que transformée en mythe par l'écriture. Qui plus est, il amorce ce travail de mythification au moment même où il vit la réalité en question, en la chassant vers le passé :

«A la Khadidja bien vivante aux côtés de qui, l'eussé-je fortement désiré, nul des motifs précis que j'allègue [...] n'aurait eu assez de poids pour m'empêcher de passer cette dernière nuit je préférerais, en somme, la Khadidja relique, celle dont — avec une prudence bigote — je visais à ne pas compromettre l'image et dont déjà je cultivais le souvenir, comme s'il s'était agi d'une morte.》 (FO 215)

Qui dit mythe dit passé lointain et inaccessible, et il faut pour cela que les protagonistes soient morts, définitivement coupés du présent. C'est cette nécessité qui incite Leiris à rompre avec cette réalité récente et à considérer Khadidja comme une morte. Khadidja est liée à la mort de plusieurs façons dans «Vois! Déjà l'ange...», nous allons y revenir à l'instant.

«Flux et reflux : alternativement, on s'épanche et on se referme» (FO 203), écrit Leiris à propos de son affection changeante qui tantôt le ramenait vers Khadidja et tantôt l'éloignait d'elle. Le fait est qu'il imprime ce mouvement répétitif à la narration même de son aventure, oscillant entre l'image de la prostituée purement vénale et celle de la princesse d'une noblesse innée. Nous croyons reconnaître le même mouvement lorsqu'il évoque, vers la fin du chapitre, les atrocités de la guerre qu'il a entrevues, comme pour contrebalancer la futilité de sa «brève idylle» (FO 218) : celle-ci est présentée tantôt comme une anecdote dérisoire tantôt comme un commerce intime hautement authentique, sans que l'écrivain se range à l'une des

deux interprétations.

Quoi qu'il en soit, ce que fut en réalité Khadidja vivante compte à peine à côté de Khadidja devenue figure mythique, dont l'attribut principal est déterminé par la citation d'Aïda de la fin du chapitre: comme Khadidja a su poser «la touche décisive» par sa mise en scène lors de leur dernière entrevue ⁽¹³⁾, Leiris ajoute au dernier tableau de sa pièce une touche lyrique et décisive grâce à laquelle l'ensemble du texte «prendrait enfin sa vraie figure» (FO 218), celle du mythe d'un amour éternel.

Mais est-ce seulement Khadidja-Aïda qui est "morte" au finale du chapitre? N'oublions pas qu'elle est liée à la mort de trois manières : considérée comme une morte au point d'«avoir pied dans la mythologie» (FO 231) et recélant «assez de mort en elle» (FO 233) à cause de sa vérole, elle est aussi — en tant que partenaire de l'acte amoureux — «le mauvais messenger» (FO 233) qui vient notifier à Leiris que «l'échéance est proche» (FO 233). C'est ainsi que rétrospectivement Khadidja lui semble avoir marqué un point culminant dans sa vie, après lequel il ne peut qu'attendre «la chute future» (FO 232).

Triplement marquée par la mort, Khadidja n'est-elle pas, bien plutôt qu'«un déguisement de chair équivoque pris par l'ange de la mort» (FO 232), cet ange néfaste même? Il est d'ailleurs à noter que, si le livret d'Aïda se réfère à l'ange de la mort («*di morte l'angelo*»), c'est Leiris qui prétend que chacun des deux amants voit l'autre in extremis «sous l'aspect éclatant d'un unique archange» (FO 239) : selon Leiris, l'ange de la mort ne visite pas les amants agonisant, mais chacun d'eux en est un pour l'autre. On reconnaît ici la philosophie de l'amour leirisienne selon laquelle la mort est nécessairement en jeu dans l'acte amoureux comme si elle était comprise de façon latente dans la personne du partenaire. Ainsi la «brûlure» signifierait non seulement l'amour brûlant mais l'existence du partenaire qui vous anéantit.

Sachant qu'une partie de sa personne — celle qui s'est consumée dans l'union charnelle — est "morte" avec Khadidja comme Radamès avec Aïda, Leiris se bâtit un mythe dans lequel se perpétue cette brûlure que Khadidja aura été, du moins, pour Leiris et Leiris pour Khadidja.

Conclusion

Dans *Fibrilles*, Leiris rappelle que *Fourbis* a été «accueilli beaucoup plus favorablement que ne l'avaient été [ses] livres précédents ⁽¹⁴⁾». Une des causes de ce «succès relatif» (FI 87) est selon nous une certaine maîtrise de l'art de la communication esthétique, maîtrise que notre analyse vient de mettre en lumière : entre *Biffures* où il s'essaie au premier dégrossissement du stock des souvenirs et *Fibrilles* où il abandonnera la méthode discursive jugée finalement inapte à la

communication esthétique, *Fourbis* se tient pour ainsi dire sur un point d'équilibre, Leiris réussissant à trouver un procédé narratif approprié à chacun des trois thèmes. Identité de la forme et du fond, écrivait-il dans «De la littérature considérée comme une tauromachie», cette idée trouve ainsi sa pleine réalisation dans *Fourbis* qui illustre l'étape intermédiaire la plus stable de la communication esthétique.

NOTES

- (1) La référence des citations de l'œuvre de Michel Leiris sera indiquée par le système d'abréviations suivant :

AH	<i>L'âge d'homme</i>	(Gallimard, 1939)
FO	<i>Fourbis</i>	(Gallimard, 1955)
FI	<i>Fibrilles</i>	(Gallimard, 1966)
FB	<i>Frêle bruit</i>	(Gallimard, 1976)
JO	<i>Journal</i>	(publication posthume, Gallimard, 1992)

(2) «Durant toute cette période de passion pour les courses, mon frère et moi imaginions volontiers que, plus grands, nous deviendrions des jockeys — comme peuvent rêver de devenir coureurs cyclistes ou boxeurs tant de garçons des quartiers pauvres. » (FO 80)

(3) « [...] quelqu'un dont le goût de plus en plus prononcé qu'il a pour le théâtre — soit qu'il aime en adepte fervent les belles représentations italiennes d'opéra, soit qu'il prenne ses souvenirs de théâtre comme matière à réflexion — répond à son besoin de se trouver un alibi, un terrain sur lequel il puisse s'exalter à longueur de journée mais où l'exaltation demeure, en fin de compte, gratuite et où même les plus tumultueuses tourmentes de la passion ne déferlent qu'en effigie. » (FO 118)

(4) «Ainsi, durant l'insurrection comme durant la guerre, je me serai borné à quelques gestes, dont aucun n'eut de suite et que j'accomplissais, d'ailleurs, comme des formalités pures, souhaitant que les événements ne prissent point un cours tel que j'eusse à me battre effectivement. Les choses, à un tel point, seraient-elles données dès l'enfance que ce même personnage, qui tout petit se rêvait jockey alors qu'il était incapable même de travailler convenablement sa gymnastique, aura bougé si peu qu'à plus de quarante ans il en sera encore à essayer (comme dans la vie fictive d'un jeu) de se donner le change par des espèces de mimiques rituelles, simulacres d'action positive dont celui qui tient malgré sa carence fondamentale à sauver son prestige se plaît à endosser la casaque? » (FO 155)

(5) Rédigé quelque temps après le Congrès, ce chapitre s'achève sur une scène viennoise précédant cet événement : «Ainsi, l'hiver dernier à Vienne avant que j'eusse tout à fait décidé de prendre part à ce grand jeu humain [...] » (FO 180).

(6) « [...] fraterniser avec la population de couleur était une manifestation qui pouvait satisfaire mon orgueil mais demeurait tout extérieure, alors que la fraternité véritable eût exigé qu'en toute modestie et toute lucidité — m'appliquant avec opiniâtreté à l'aider, au niveau le plus terrestre et le plus quotidien, dans la défense de ses intérêts — je prisse le parti de cette population [...] » (FO 175)

(7) «Quelle formule pourrais-je employer [...] pour introduire mon récit, celui d'une aventure très vulgaire dans laquelle il est entré pas mal d'exotisme de cinéma qui — grâce à la complicité de quelques apparences — se hausse pour moi jusqu'à la dignité d'un mythe vécu? » (FO 182)

(8) «Messieurs, et crie! (Et crie! reprend le chœur). Et crac! (le chœur reprend : Et crac!) » (FO 181)

(9) Entre autres exemples, il fait appel au destin, moteur premier des tragédies :

« [...] tout se passa comme si depuis le fond des temps il avait été décidé que, cette nuit-là, je partagerais le lit de Khadidja. » (FO 194)

(10) «N'eût été sa longue robe blanche et sa tête enturbannée de vert le matin que nous jouâmes tous les deux la grande scène des adieux, c'est donc comme par une dérisoire envie de poétiser que j'évoquerais Titus et Bérénice, [...]». » (FO 212)

L'exemple le plus complexe est ce passage où Leiris prétend cumuler trois rôles — acteur, metteur en scène et spectateur :

« [...] comme avec l'ensemble de ce tableau don't je suis à la fois le peintre et l'un des deux modèles ma mémoire, follement, cherche à coïncider comme si l'acteur que j'étais pouvait en se dédoublant devenir le témoin — ou le voyeur — rétrospectif de toute la scène. » (FO 206)

(11) Cette union avec Khadidja fait partie des cinq événements que Leiris sélectionne dans *Frêle bruit* comme ceux qui lui «apparentent proches du miracle» (FB 367) : « [...] : la réponse que mon amie la fille de bousbir Khadidja adressa du fin fond d'elle-même à mon étreinte comme si je m'étais uni souterrainement à quelque Perséphone [...] ». » (FB 367)

(12) «Cette fois-là (si c'est bien celle-ci qui fut«cette fois-là»car j'ai grand-peine à regrouper tous ces moments selon l'exacte chronologie, tendant peut-être à condenser, comme pour obéir à la règle classique de l'unité du temps, ce qui en fait fut dispersé [...], cette fois que j'aimerais situer avec précision pour enserrer en de fermes limites la réalité qui s'y manifesta et la mieux protéger contre l'évanouissement, c'est non point une vaine série de gestes commandés autant par la civilité que par la concupiscence et laissant l'irritante impression qu'ils n'étaient rien autre que des simulacres, mais l'amour — écrit sans majuscule et dénué de toutes les fioritures ou autres raffinements à quoi se plaisent les calligraphes — que (ne cherchant rien sinon la communication avec autrui, sous sa forme littéralement la plus unie) je fis avec Khadidja. » (FO 207,208)

(13) «Non seulement, lors de cette dernière entrevue, elle n'avait rien fait qui pût m'amener à juger intempestive ou franchement fâcheuse sa démarche mais il lui revenait d'avoir ainsi posé, telle une artiste experte, la touche décisive grâce à laquelle l'ensemble du tableau, éclairé maintenant d'une lumière des plus tendres, prendrait enfin sa vraie figure. » (FO 218)

(14) « [...] je trouvai en arrivant chez moi un paquet de coupures de presse qui me prouvaient que le livre dont j'avais fait le service peu de jours avant de m'en aller — *Fourbis* — était accueilli beaucoup plus favorablement que ne l'avaient été mes livres précédents. Ce succès relatif, survenu au moment où je venais d'acquérir la conviction que ma vie aurait pu très valablement se construire en dehors de la littérature, était une dérision qui ne pouvait me conduire qu'à des méditations amères sur ce qui arrive trop tard [...]. » (FI 87)

(2000.4.14受理)